

Samira Makhmalbaf giver instruktioner under optagelserne til *Blackboards* (*Takhteh Siyah*, 2000)

Den sofistikerede filmguerilla

25 års iransk filmhistorie set i *Third Cinema*-perspektiv

Af Eric Egan

Den iranske filmkunsts nyere historie har været omskiftelig og traumatisk, kompleks og modsætningsfyldt. Filmindustrien har overlevet økonomisk sammenbrud, revolution, udrensning af de mest kreative kræfter, ideologisk omstrukturering af mediet, og der arbejdes fortsat under streng censur. Alligevel er situationen i dag den, at produktionen er oppe på gennemsnitligt 60 film om året, den nationale filmindustri

hviler økonomisk i sig selv, og der bliver jævnlige vundet priser og anerkendelse på festivaler over hele verden.

I visse kredse fremsætter man dog det synspunkt, at den post-revolutionære filmkunst (en upræcis betegnelse, der her bruges om de såkaldte 'kvalitetsfilm' og 'kunstfilm', som når frem til Vesten) er gået ind i en intellektuel blindgyde. Den er blevet til en egen genre, snarere end en kunstnerisk

bølge, lyder det, fordi den blot gentager en række faste elementer såsom børn, mystiske *chador*-klædte kvinder, postkortlandskaber, esoteriske tavse sekvenser, hyldester til bønderne og naturen samt løftede moralske pegefingre. Ifølge den iranske filmskaber Bahram Beyzai er denne nye type film ikke andet end ”uægte folklore (...), der får det til at se ud, som om Iran er et land, hvor alt er godt, folk er uskyldige, hvor vi har Gud (...). Det er ikke sandfærdige film, men de fremstiller sig selv som sandfærdige” (cit. Dupont 2001: 17).

En del af problemet med denne diskussion er manglen på en veletableret, relevant og funktionsdygtig analyseramme, der går ud over det rent tekstlige. De fleste kritikere støder på problemer, når de skal placere den iranske filmkunst inden for en større referenceramme end auteur-analysen. Den eneste måde, man kan løse disse problemer på – og dermed vurdere filmene på et kvalificeret grundlag – er ved at anlægge en synsmåde, der tager højde for det unikke sociokulturelle og politiske system, de er opstået i, og som præger filmene i lige så høj grad som auteurens kunstneriske vision.

Hensigten med denne artikel er at præsentere en teoretisk ramme til undersøgelse, forståelse og vurdering af kompleksiteten i det, der er blevet kaldt ’kvalitetsfilmen’, ’kunstfilmen’, eller ’den nye film’, der er kommet til syne i Iran siden revolutionen i 1979. Mere specifikt vil jeg argumentere for, at vi ved at anlægge et *Third Cinema*-perspektiv på de iranske film kan komme til en bedre forståelse af deres særlige og mangesidede karakter.

Third Cinema-tilgangen indebærer, at iransk film opfattes som et historisk fænomen, der afspejler det dialektiske forhold mellem film og samfund. Filmene indsættes i en politisk kontekst som en refleksion

af og en reflektor for det samfund, de udspringer af. Derved kan de ses som udtryk for et kritisk engagement og en tro på filmmediets mulighed for at anvise veje til social forandring. Derudover indebærer *Third Cinema*-tilgangen, at filmenes kulturelle særpræg anerkendes; et kulturelt særpræg, som er kendetegnet ved – og kun forstås ud fra – et indgående kendskab til de lokale kulturformer som et felt, hvor der kæmpes og strides om betydninger.

***Third Cinema*-begrebet.** Idéen om en *Third Cinema* opstod i Latinamerika sidst i 1960’erne i kølvandet på datidens revolutionære begejstring. *Third Cinema* blev i perioden synonym med en form for frisættende kulturel praksis, der lånte sin jargon fra det populistisk-socialistiske oprør, som ønskede den politiske revolution udvidet til også at dække sociale og kulturelle områder.

I bestræbelsen på at definere sig som antitese til både den såkaldte *First Cinema* (Hollywoods kommercielle film) og *Second Cinema* (den europæiske *arthouse*-film) efterlyste de tidlige forkæmpere for *Third Cinema* en film, der var ”uafhængigt produceret, politisk militant og filmsprogligt eksperimenterende” (Solanas og Getino 1969). Målet var at skabe ”en ufuldkommen filmkunst” (Espinosa 1969), som kunne formulere en ”sultens æstetik” (Rocha 1965) og sætte de udnyttede og undertrykte fri.¹ Det var en form for kulturproduktion, der så det som sin vigtigste opgave at forbinde teori og praksis i en dialektisk proces.

Det centrale element i de tidlige latinamerikanske *Third Cinema*-manifest var, at de engagerede sig i sociale og politiske emner. Filmisk kom det til udtryk gennem åbne og fleksible repræsentationsformer, der var forankret i den umiddelbare na-

tionale og folkeligt-kulturelle erfaring, og som tog højde for den kulturhistoriske kompleksitet og mangfoldighed. Et godt eksempel er Fernando Solanas og Octavio Getinos fire timer lange dokumentarfilm *La Hora de los Hornos* (1968, *Smelteovens time*), der bærer den sigende undertitel ”Noter og vidnesbyrd om neokolonialismen, volden og frigørelsen”.

Begrebsforvirring og konstans. *Third Cinema*-projektet tager det nationale som udgangspunkt for en undersøgelse, der skal føre til en omorganisering af livspraksisser og disses dynamik. Man bevæger sig hen imod en engageret ’virkelighedsforandringens poetik’ (Wayne 2001: 58), hvorved der åbnes for en forskydning fra det lokale til det universelle – i form af en såkaldt ’kritisk internationalisme’ (Willemsen 1987: 8).

Den teoretiske videreudvikling af *Third Cinema*-tankegangen tog ikke rigtigt form i løbet af 1970’erne, men blev genoplivet i 80’erne og 90’erne af teoretikere, der ønskede at justere begrebet i forhold til de ændrede globale og politiske omstændigheder. Man søgte nu enten at indpasse det i en universel æstetik, hvor *Third Cinema* blev sidestillet med – og set som formet af – den tredje verdens mundtlige fortælletraditioner og folkelige kulturer (Gabriel 1982), eller betragtede det simpelthen som summen af alle de film, der er lavet af folk i den tredje verden (Armes 1987).

Nyere teoretiske skoler har betragtet *Third Cinema* som et kritisk-ideologisk projekt med et særligt politisk og æstetisk program rodfæstet i specifikke samfundshistoriske betingelser – men nu bundet sammen af en ’virtuel geografi’, der overskrider geopolitiske grænsedragninger (Willemsen 1987), eller som et komplekst og fragmenteret felt, der indbefatter en lang række forskellige socialt engagerede

filmiske praksisser. Her har vi nået et punkt, hvor nogle taler om film med et ’post-*Third Worldist*’-islæt (Shohat og Stam 1994: 292).

Der er også, gennem disse ret flydende begrebskategorier, blevet gjort forsøg på at opdatere de latinamerikanske manifesters militant-didaktiske kritik af de såkaldte *First* og *Second Cinemas*. Nemlig ved at betragte *Third Cinema* som et redskab, man fortsat kan bruge til at udvide filmmediets konstruktivt-kritiske potentiale med henblik på en bredere social kamp (Wayne, 2001).

Skønt *Third Cinema*-begrebets udvikling kan fremstå problematisk og til tider selvmodsigende, er en række teoretiske kernepunkter forblevet konstante: 1) Det centrale spørgsmål er at forbinde teori og praksis; 2) *Third Cinema* er både formet af og søger at påvirke sociale og politiske forhold; 3) Den opererer med bevidstheden om en social og kulturel historieskrivning; 4) Den er af natur kritisk og eksperimenterende; 5) Den er kulturspecifik, dvs. forankret i det lokale, men alligevel i stand til at forholde sig til universelle vilkår.

Og det er altså ud fra disse perspektiver, vi kan udvikle en model for en bedre og mere kritisk forståelse af den iranske filmkunst.

Third Cinema-teorien anskuer historien som en modsigelsesfyldt og foranderlig proces, der rummer et utal af modstridende stemmer, og den sigter selv mod at gribe ind i denne proces. En så engageret tilgang kræver kendskab til de kulturelle og politiske nuancer i et givet land, ligesom den kræver, at man forholder sig til – og finder sin plads i – den filmkunstneriske udviklingshistorie. Det er gennem ’selvrealiseringens øjeblik’ (Burton, 1985) og udfordringen af den officielle historieskrivnings postulerede sandheder, at en

samfundsmæssig forandring kan forsøges tegnet.

Dette er en særligt påtrængende opgave i iransk sammenhæng, hvor historien har været omstridt, historieskrivningen er blevet misbrugt, og kulturen i høj grad er blevet brugt til at legitimere og konsolidere den politiske magt.

Irans afbrudte nybølge-bevægelse. Den revitaliserede iranske filmkunst af i dag har sine kunstneriske og intellektuelle rødder i den nybølge-bevægelse, der blev påbegyndt, men aldrig fandt sin endelige form, i 1960'erne og 70'erne.

Nybølge-filmene var formmæssigt eksperimenterende og politisk engagerede, men de skal også ses som et modtræk til de banale lavkvalitets-melodramaer – kendt som *farsi*-film – der prægede landets kommercielle filmproduktion på den tid.

Nogle ser denne polarisering som en bevidst del af shahens politik, der ifølge filmhistorikeren Houshang Golmakani gik ud på ”at tvinge den private filmsektor ud i vulgariteten ved at holde døren åben for kommercielle film fra udlandet. Samtidig kunne man kontrollere de seriøse filmskabere og deres film ved at investere i dem. Og ved at tilskynde til produktion af abstrakte film kunne styret prale af, at det støttede den seriøse filmkunst” (Golmakani 2000: 6).

Den nye bølges ’kvalitetsfilm’ opstod altså i et modsætningsfyldt system af på den ene side officiel (økonomisk) støtte og på den anden side begrænsninger. Filmene kan på én gang ses som artikulationer af og forsøg på at påvirke det klima af hastig forandring, som var et resultat af shahens ambitiøse moderniseringsprogrammer, der skulle gøre Iran til stormagt.

Denne tilsyneladende modsætningsfyldte position afspejler kunstnernes tradi-

tionelle rolle i Iran. Hvad enten de har villet det eller ej, har de måttet tale til folkets bevidsthed og tanker – i fraværet af frie politiske stemmer og et civilsamfund, der kunne opfylde denne funktion.

Moderniteten til diskussion. Gennem deres selvrefleksivitet og sammenblanding af kulturelle og filmiske koder gik nybølge-film som *Siavosh at Persepolis* (*Siavosh Dar Tahkt-e Jamshid*, 1965), *The Cow* (*Gav*, 1968), *The Mongols* (*Mogholha*, 1973) og *Prince Ehtejab* (*Shahzadeh Ehtejab*, 1975) i clinch med moderniteten. Værkerne søgte på forskellig vis tilbage i historien, lod fortid og nutid gå i symbiose med hinanden, og satte på den måde spørgsmålstejn ved selve modernitetens fremadstræbende projekt. Filmene afspejlede den historiske kompleksitet bag kulturens synlige og umiddelbart logiske udtryk.

Mest tydeligt illustreres dette i Parviz Kimiavis *The Mongols* fra 1973, en kompleks film, der søger at beskrive det moderne Iran og landets hastige udviklingtempo. Dens fragmenterede fortælling forbinder en tv-producers forsøg på at oprette en tv-station ude i ørkenen med hans kones historie-afhandling om den mongolske

Et af de surrealistiske drømmebilleder fra Parviz Kimiavis *The Mongols* (*Mogholha*, 1973)



invasion af Iran. I en bevidst rodet montageform bevæger filmen sig frem og tilbage gennem århundrederne, så der drages paralleller mellem modernitetens overvældende hastighed (symboliseret ved tv-mediets fremmarch) og den ødelæggelse af Iran, som mongolernes invasion i det 13. århundrede medførte. Filmen blander forskellige stilarter, og den kombinerer, udforsker og sprænger etablerede symboler.

I en scene standses en gruppe mongolske krigere af en enorm port, der står alene i den endeløse ørken. Da de nærmer sig porten, stiller de spørgsmålet: "Hvor er filmkunsten?" Svaret fra portens ringeklokke lyder: "Jean-Luc Godard." Her stilles den primitive persiske fortid ansigt til ansigt med moderniteten – i en visuel form, der i sig selv bærer mange lighedstræk med Godards kunstlighed, selvrefleksivitet og billed-overload. *The Mongols* er på den måde også en meditation over filmkunstens egen natur.

Vigtigst var det dog, at et sådant mik af kulturelle koder og former stod i direkte modsætning til Pahlavi-styrets monolitiske og altgennemtrængende officielle ideologi, hvorved der åbnedes et ellers ubenyttet rum for flerstemmig debat. Shah-regimet blev da også efterhånden bekymret over sådanne symboladede og personlige forsøg på at diskutere den iranske virkelighed. Fra midten af 1970'erne fjernede man gradvist den økonomiske støtte og indførte strengere restriktioner for filmproduktion.

Revolutionen og kunstens rolle. Der er almindelig enighed om, at dødsstødet for denne type film var revolutionen i Iran i 1979. Herefter blev al kunstproduktion omstruktureret efter nye ideologiske retningslinjer. Det betød et farvel til de tøjlesløse kunstneriske udtryk fra før revolutionen; et farvel til forsøgene på at

udvikle filmmediet ved at lade forskellige kunstformer tale sammen (bl.a. digtning, teater og prosa) og et farvel til de politisk engagerede værker, der leverede kritiske samfundskommentarer på vegne af dem, der ikke selv kunne tage ordet.

Disse processer anses af mange for at være blevet effektivt blokeret i det forandrede ideologiske klima efter revolutionen, og det samme mener mange gælder de intellektuelle spørgsmål, der havde optaget filmmagerne: Hvad vil det sige at være iraner? Hvilken position skal islam indtage? Hvilken rolle spiller den traditionelle kunst og dens udtryksformer? Er kunsten et redskab for forandring? Hvilken indflydelse har Vesten?

Men alle disse spørgsmål er ikke brokker fra en fjern fortid. De var også efter revolutionen – og er fortsat – relevante og afsæt for debat.

Sandsynligvis er de endda blevet mere påtrængende set i lyset af det islamiske styres forsøg på at levere ideologiske svar på den ovennævnte stribe spørgsmål ved konsekvent at bruge islam som prisme; enhver definition af det særligt iranske blev af regimet forankret i religionen, ligesom ethvert forsøg på at beskrive kunstens rolle tog afsæt i, at den udsprang af og skulle stå til tjeneste for islam (mere herom senere). I den forstand er kunstens – og i særdeleshed filmens – rolle som et redskab for samfundsdebat og socialt engagement lige så relevant og mangearartet, som den altid har været i Iran. Der er med andre ord tale om en fortløbende debat, som også den seneste generation af iranske filmskabere har forsøgt at gøre til deres egen. Også de har prøvet at gøre deres generations stemmer hørt.

Kontinuiteten ses tydeligt i det forhold, at på trods af de forandringer inden for filmindustrien, der indtraf efter 1979, så

gik den kontekst, de før-revolutionære film var blevet skabt i, ikke i glemmebogen – den kan ligefrem siges at have tjent som skabelon for den post-revolutionære filmkunsts rammer: Der var stadig censur, filmmagernes forhold til staten vedblev at være ømtåleligt, og deres film var fortsat mere populære i udlandet end hjemme. Vægten blev også efter revolutionen lagt på virkelighedens oplevelser, det hverdagsnære. Og filmene blev stadig brugt ideologisk af det siddende styre til at styrke illusionen om et kulturelt levende og liberalt samfund, der støttede ytringsfrihed og kunstnerisk frihed.

Filmen i revolutionens kølvand. Det præstestyre, der tog magten efter revolutionen, forsøgte at genoprette den ødelagte filmindustri. Det blev for dem en vigtig brik i bestræbelsen på at islamisere befolkningen og føre kulturpolitik på alle samfundsmæssige fronter. Resultatet var en 'islamisk filmkunst', der skulle udfylde samme funktion som moskéen ved at 'spredde revolutionens budskab i filmisk form', som Mehdi Kalhor, daværende viceminister for filmansliggender, formulerede det (Kalhor 1982: 12). Filmkunsten blev således vævet uløseligt ind i det nye styres bestræbelser på at politisere massernes bevidsthed. I den henseende minder situationen om de kulturfremstød, andre revolutioner i den tredje verden tidligere havde iværksat, som f.eks. *Cinema Moudjahid* i 1960'ernes Algeriet og cubanernes samtidige bestræbelser på at få kunst og revolution til at smelte sammen i en filmisk form, der kunne opdrage og socialisere masserne.

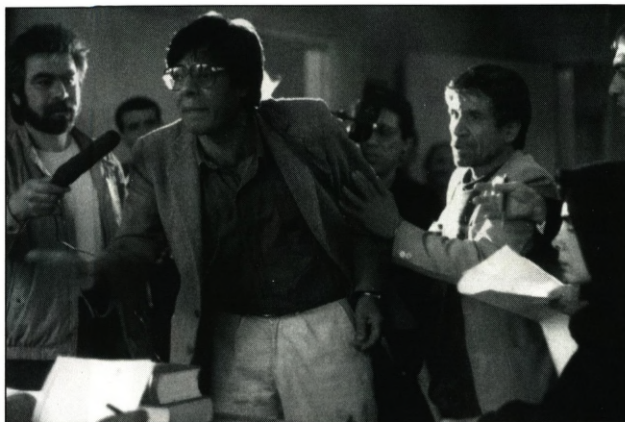
Den 'islamiske filmkunst', der opstod i Iran i årene umiddelbart efter revolutionen, var dog præget af dårlig kvalitet og forfaldt til anti-intellektualisme og slagord. Filmene talte om den islamiske mands

retskaffenhed og hævdede, at den Islamiske Republik stod stejlt over for korruptionen og de vantro (ofte i den nationalisme-optik, som den otte år lange krig mod Irak affødte). Dybest set er det måske mest ramrende at beskrive denne type film – præget af dogmatisme, streng håndhævelse af et islamisk moralkodeks samt hårde censurlove – som en *islamiseret* filmkunst; en del af styrets overordnede bestræbelser på at lade deres opfattelse af islam forplante sig til alle aspekter af tilværelsen.

Indsatsen kan generelt siges at have affødt tre særlige filmtyper eller genrer: 1) Mirakelfilm, der viste, hvordan de retskafne og fromme blev belønnet ved Guds mellemkomst; 2) film, der angreb det gamle shah-regime; og 3) krigsfilm, der først og fremmest blev brugt til propagandaformål i krigen mod Irak.

Eksempler på mirakelgenren udgøres af de tidligste værker af den revolutions-engagerede og senere så berømte filmskaber Mohsen Makhmalbaf. Det gælder f.eks. *Two Sightless Eyes (Do Chasme Bisou,* 1983), som fortæller historien om en retskaffen mand, der har så stor tro og tillid til Gud og har ofret så meget for den Islamiske Republik, at hans søns sygdom bliver helbredt. Endnu i dag kan man opleve elementer af denne genre (skønt i en mindre didaktisk form) i værker af filmskabere som eksempelvis Majid Majidi, hvis film *Paradisets farve (Rang-e Khoda,* 1999) er gennemsyret af visheden om, at troen på Gud bliver belønnet.

Også den revolutionære fane blev holdt højt i den begrænsede mængde film, der blev lavet umiddelbart efter revolutionen. Filmene forsøgte at konsolidere den nye islamiske stat ved at kritisere det tidligere shah-styre. Et par gode eksempler på film af denne type er Mehdi Madanchians *The Cry of the Mujahed (Faryad-e Mojahed,*



En middelklassefunktionær mister fatningen i Dariush Mehrjuis *Hamoon* (1990)

1979), der fortæller historien om en religiøs aktivist, der kæmper mod shahens regime, og Tahgi Keyvan Salahshours *Flight to Minoo* (*Parvaz be Souy-e Minoo*, 1980) om en hustjener, der bliver politisk aktiv og kidnapper et medlem af shahens hemmelige politi, før han selv bliver fanget og må lide martyrdøden ved skydning.

Endelig fortalte krigsfilm-instruktører som Ebrahim Hatami-Kia historier om martyrdødens nytte i værker som *The Scout* (*Dideban*, 1988).

Fraværets filmkunst. Men ønsket om at skabe en officiel 'islamisk filmkunst' skabte paradoksalt nok en kulturform, som ikke var defineret af islam, men af et fravær. Filmene var stærkt præget af, hvad der *ikke* kunne vises, og af den unaturlige adfærd, som filmene derfor kom til at rumme. Især var det i islams navn forbudt at vise nogen som helst form for intimitet imellem kønne.

Men netop inden for denne type repræsentationer, der afspejlede regimets ubalancerede og endimensionale syn på den iranske kultur (alt var islam, islam var alt), opstod der sprækker, som lagde op til engagement og diskussion af repræsenta-

tions-problematikker.

Udforskningen af disse sprækker blev et mere dybtfølt projekt, efterhånden som den revolutionære begejstring tog af og islamiseringsprocessen slækkedes, mens revolutionssamfundets problemer begyndte at træde tydeligere frem. Nye stemmer begyndte at udfordre bolværket af officielle prædikener.

Det kritiske engagement. I en vis forstand kan den 'islamiske filmkunst' siges at have samme funktion som shah-tidens underlødige *farsi*-film, nemlig derved, at den kom til at udgøre det antitetiske grundlag for udviklingen af en ny type 'kvalitetsfilm'. I modsætning til de oprindelige *Third Cinema*-manifestere havde 'kvalitetsfilmene' i Iran altså ikke *First* og *Second Cinema* som fjendebilleder; de var i stedet vendt mod regimets ideologiske propaganda.

Det kritiske engagement i denne nye filmkunst er imidlertid helt i tråd med *Third Cinema*-ånden, idet den forsøger at fremme forandring ved at tale til publikums erkendelsesmæssige og intellektuelle evner, og den må forstås i sammenhæng med den sociale og politiske liberalisering, der fandt sted i Iran i tiden efter 1989, hvor Mohammad Khatami overtog præsidentposten.

Denne reetablerings-fase kastede f.eks. Dariush Mehrjuis Fellini-agtige *Hamoon* (1990) af sig, ligesom flere film var præget af en ny, kompleks form for realisme, der udforskede dokumentarismens sandhedsparametre og idéen om en 'objektiv sandhed' – sådan som det bl.a. ses i Abbas Kiarostamis *Close-up* (*Namay-e Nazdik*, 1990). Perioden bød også på film som Abolfazl Jalilis *Dance of Dust* (*Rags-e Khak*, 1992), der dyrker abstraktionens poesi. Alle afspejlede de reelle politiske og sociale problemer i landet, samtidig med at de

satte spørgsmålstegn ved filmens formale strukturer og søgte nye måder at involvere publikum på.

Også dette er helt i tråd med *Third Cinema*-ideologien, der ser filmkunsten som et diskussionsinstrument og en skueplads for debat, men samtidig stræber efter at forholde sig kritisk til selve det at se film. I den iranske filmkunst går udforskningen dog langt videre: Selvrefleksiviteten bliver sine steder en særegen strategi, hvor kunstnerisk rum og socialt engagement er uadskillelige. Det mærkes bl.a. derved, at mange iranske film tager udgangspunkt i virkelige hændelser, ligesom modsætningen mellem fiktion og virkelighed ofte brydes ned ved, at der i en films handling refereres til tidligere producerede film. På denne måde knyttes flere værker sammen til en vedvarende fortælling om tilblivelse.

Det mest berømte eksempel på dette fænomen er de tre film af Abbas Kiarostami, der er blevet kendt som 'Koker-trilogien' efter den landsby i Gilan-regionen, hvor de blev optaget. Første del, *Hvor er min vens hus?* (*Khaneh-ye Doust Kojast?*, 1987), er en poetisk film, der fortæller historien om en skoledrengs forsøg på at levere en notesbog, som han har taget ved en fejltagelse, tilbage til sin skolekammerat. Hans søgen ender forgæves, men selve rejsen er fuld af åbenbaringer vedrørende spørgsmål om f.eks. forholdet mellem børn og voksne, venskab og ensomhed, pligt og ære.

Tre år senere ramte et ødelæggende jordskælv regionen og dræbte omkring 50.000 mennesker. Kiarostami vendte herefter tilbage til området for at optage ...*Og livet går videre* (*Va Zendegi Edameh Darad*, 1991), der fortæller historien om en

Slutbilledet fra Abbas Kiarostamis *Under oliventræerne* (*Zir-e darakhatan-e zeytoun*, 1994)



filmskabers søgen efter de drenge, der spillede hovedrollerne i *Hvor er min vens hus?* Endnu en gang viser denne søgen sig at være forgæves, men det, vi undervejs får at se, er, hvordan død og ødelæggelse, smerte og tab er selve livets dramatiske kilder.

Den sidste film i trilogien opstod ved en tilfældighed, der indtraf under optagelserne til ...*Og livet går videre*. Her har to amatørskuespillere fået tildelt rollerne som et ægtepar i en scene. Men hver gang manden forsøger at tale til sin kone, begynder han at stamme. Han bliver erstattet af produktionsholdets altmuligmand, Hossein, men kvinden, Tahereh, nægter at spille sammen med ham, da hun ved, at han i virkeligheden er forelsket i hende.

Kiarostami genskaber optagelsen af denne scene med ægteparret som det centrale element i historien i *Under oliventræerne* (*Zir-e darakhatan-e zeytoun*, 1994) for at undersøge og blotlægge filmens kunstgreb – og for at give Hossein chancen for at opnå det i virkeligheden, som han kun spillede i filmen.

Søgen og åbenhed. Et fremherskende tema i iransk film og ligeledes et nøglebegreb i *Third Cinema*-tankegangen er det *at søge*. Også denne søgen fremstilles typisk som en proces, der ikke har nogen identificerbar slutning. Fra en drengs søgen efter sin vens hus fører Kiarostami os således til en ung mands søgen efter en kærlighed, der ikke bliver gengældt, og frem til en af de mest gribende og omdiskuterede scener i Irans nyere filmhistorie: Det sidste billede i *Under oliventræerne*. Scenen fremstår som en direkte filmisk manifestation af hele idéen om søgen, og den giver den aktive tilskuer masser af rum til eftertænksomhed og kritisk engagement.

I en umådeligt lang indstilling ser vi Hossein følge Tahereh hjem, mens han

fremturer med sine kærlighedserklæringer. Vi ser dem forcere en bakke og fortsætte ud i det fjerne, inden de forsvinder som to prikker i en olivenlund langt borte. Hvad der foregår mellem oliventræerne, får publikum ikke lov at se. Et musikstykke af Cimarosa toner frem på lydsporet, og mellem oliventræerne ser vi nu en af prikkerne komme til syne igen for derefter at fortsætte op ad bakken. Er Hosseins ihærdighed blevet belønnet? Vi får aldrig svaret på dette centrale spørgsmål, ligesom det aldrig bliver afsløret, hvad de to talte om. Mere end noget andet udtrykker scenen, med kritikeren Stéphane Bouquets ord, Kiarostamis ”utrættelige stræben efter at genskabe verden ved at grave en dobbelt eller tredobbelt betydning frem under virkeligheden” (Bouquet 1995: 111).

Som en modvægt til de stringent konkluderende narrativer – som det islamiske regime med sine officielle fortællinger kan siges at være storleverandør af – åbner Kiarostami en dør på klem til en åben og porøs fortolkningssituation.

Denne pointe er central i relation til *Third Cinema*, for som Nandita Ghosh formulerer det, hviler dens idé og praksis på ”et rum, hvor modsatrettede elementer kan eksistere side om side uden at skulle danne en nydelig syntese” (Ghosh 1996: 69).

I samfundets udkant. Skønt den kritisk engagerede søgen er et væsentligt element i de seneste 25 års iranske filmkunst, kan den dårligt kaldes konstant.

I filmene fra perioden 1985-92 gik den engagerede søgen på en bedre økonomisk og social tilværelse og en revurdering af revolutionens løfter. Et godt eksempel er Mohsen Makhmalbafs filmtrilogi bestående af *The Peddler* (*Dastforoush*, 1987), *The Cyclist* (*Bicycleran*, 1989) og *The Marriage of the Blessed* (*Arusi-ye Khuban*, 1989). Alle

tre film handler om folk, der lever i fornedrende fattigdom i samfundets udkant – revolutionens menige soldater, der ikke har fået den gevinst ud af revolutionen, som de var blevet stillet i udsigt.

I perioden 1993-98 blev filmenes søgen i stedet rettet mod nye politiske løsninger, og atter står de herskende officielle repræsentationsformer for fald. En film som Ebrahim Hatami-Kias melankolske *From Kharkh to Rhine* (*Az Kharkhe ta Rhine*, 1993) handler således om de følelsesmæssige og fysiske ar, som en gruppe krigsinvalidere fra krigen mod Irak sidder tilbage med.

Filmen underminerer – eller rettere bemægtiger sig – det standardbillede af den heroiske krigsmartyr, som Hatami-Kia selv i sine tidligere film havde været med til at befæste. Væk er nu de højtravende revolutionære idealer, i deres sted finder vi individets og familiens lidelser, og der sættes spørgsmålstegn ved, hvilken gavn deres opofrelse har gjort: Hvad er der blevet af revolutionens løfter?

De iranske filmkunstnere af i dag synes især involveret i en søgen efter større frihed. Ved at sætte fokus på en kriseramt kultur illustrerer de behovet for et vel-fungerende civilsamfund. Dette er blevet særligt tydeligt med tilsynekomsten af en række markante kvindelige filmskabere – ikke mindst Rakhshan Bani-Etemad og Tahmineh Milani – der beskæftiger sig med kønsproblematikker. Og så er der det nye, at den generation af unge filmskabere – man kunne kalde dem revolutionens børnebørn – der netop er blevet voksne, udelukkende har levet under det islamiske styre.

Fraværet af en konkret erindring til (nostalgisk) perspektivering sætter naturligvis sit præg på de iagttagelser og frustrationer, de forsøger at artikulere.



Mohsen Makhmalbafs hovedværk *The Cyclist* (*Bicycleran*, 1989) følger en afghansk flygtning, der for at tjene penge til sin kones operation begiver sig ud på en maraton-cykelturn

Fakta møder fiktion. Den mest markante skikkelse i denne unge flok er uden tvivl Mohsen Makhmalbafs datter Samira, hvis debutfilm *Æblet* (*Sib*, 1997) vidnede om et bemærkelsesværdigt talent, men også om en kunstner, der var tydeligt påvirket af nyere tendenser og eksperimenter inden for de senere års øvrige iranske filmkunst. *Æblet*, der er baseret på en virkelig hændelse og gennemspilles af de reelt involverede parter, fortæller historien om to unge piger, der af deres stærkt religiøse far og

En af de film med feministisk islæt, der er dukket op i Iran i de senere år, er Tahmineh Milanis *Two Women* (*Do zan*, 1999)





De forsømte børns mor i *Æblet* (Sib, 1997, instruktion Samira Makhmalbaf)

blinde mor har været spærret inde i hjemmet siden fødslen.

Ud fra denne simple præmis skaber Samira Makhmalbaf en kraftfuld film med mange lag og et righoldigt symbolsprog, som på samme tid kommenterer kulturens og traditionens undertrykkende åg, menneskets åndelige styrke og dets medfødte trang til viden og frihed. Og endelig udforsker *Æblet* selve filmsproget ved at lade dokumentarfilmens og fiktionsfilmens former indgå i en kompleks og ustabil kombination.

Sådanne kritiske undersøgelser foregår stadig inden for strengt håndhævede retningslinjer for, hvad der er tilladt, hvilket tvinger filmfolkene til at operere i et felt mellem kreativitet og censur. Det har, som Godfrey Cheshire har udtrykt det, gjort begreberne Iran og filmkunst uløseligt knyttet til hinanden; de er bundet sammen i et

gensidigt kritisk forhold (Cheshire, 1993).

I Iran finder det kritiske samfundsengagement filmisk form gennem en række komplekst sammenblandede koder. Der er med andre ord et godt stykke vej til 60'ernes åbenlyse guerilla-filmkunst i Latinamerika. Men selv om budskaberne kan være sværere at afkode, er det passionerede engagement i kunsten fortsat en afgørende faktor i forhold til at få sat en socialpolitisk og humanistisk dagsorden. Kunsten er ganske enkelt – i endnu højere grad end tilfældet var i Latinamerika – den mest effektive måde at artikulere folkets problemer og frustrationer på.

Filmenes optik er typisk realistisk eller ligefrem dokumentarisk. Den realistiske skildring har altid været et centralt element i *Third Cinema*, naturligvis dels ud fra et økonomisk perspektiv (praktisk nødvendighed på grund af knaphed på

ressourcer). Men også som en subversiv politisk handling, der har til hensigt at føre ”ting tilbage til deres virkelige sted og betydning” og tilbageerobre det oprindelige, lokale rum fra de officielle historieskrivere (Solanas og Getino 1970-71: 8).

De realistiske elementer i den iranske filmkunst har allieret sig med dokumentarfilmens evne til at fange virkelighedens her og nu. I modsætning til cubanerne, der brugte formen som et didaktisk-pædagogisk redskab, er den i iransk filmkunst snarere et udtryk for en selvrefleksiv tilgang, hvor man søger at bygge bro over kløften mellem fakta og fiktion. Den iranske film skaber et system, hvor de i stedet lever side om side uden synlige grænsedragninger. Fakta og fiktion er i disse film afledt af og problematiserer implicit hinanden, hvorved filmene også kommer til at fungere som en diskussion af selve repræsentationens natur.

Et godt eksempel på et sådant projekt finder man i Mohsen Makhmalbafs *Salaam Cinema* (1995). Filmen handler om den massive respons, Makhmalbaf fik på en annonce, der efterlyste skuespillere til en ny film. Det fremkalder på det nærmeste op-tøjer, da op imod 5.000 mennesker dukker op til audition, og netop dét gør Makhmalbaf til emnet for *Salaam Cinema*. Resten af filmen består af de reelle prøveoptagelser af de potentielle skuespillere, og intervieweren Makhmalbaf giver den hele armen som tyrannisk diktator.

Men filmen er mere end bare en række underholdende, skægge og til tider hjerteskrærende vignetter, der opregner, hvor desperate folk er. Det lykkes den at præsentere en teoretisk refleksion over forholdet mellem instruktør og skuespiller, over filmkunstens sociale slagkraft og indvirkning på forestillingsevnen hos iranerne, samt over filmmediets evne til at korrum-

pere (Egan 2005: 148). Makhmalbaf bruger mediet til på én gang at udforske magtens anatomi, underkastelsen under autoriteter, håbløsheden og fortvivlelsen i samfundet. På denne måde går han ind i en form for analyse både af samfundet og af sin egen praksis; han udstiller samfundet i dets mest nøgne form, men sætter samtidig spørgsmålstegn ved den funktion, magt og struktur, filmen som kunstform besidder.

Filmkunstens sociale styrke. Gennem den slags projekter bidrager de iranske filmmagere til at demonstrere, hvordan kulturelle skabelsesprocesser fungerer, samtidig med at de søger at ”portrættere det betragtede publikum og gøre beskueren opmærksom på, at vedkommende selv er en aktiv betragter” (Dabashi 1999: 96). Ved at færdes i grænselandet mellem betragter og betragtet og ved at afsøge begrebernes randområder og sprækker tager den iranske filmkunst det skridt at bevidstgøre sit publikum politisk.

Dét har været medvirkende årsag til opblomstringen af en paradoksalt iransk filmkunst, hvor filmskaberne kæmper for at lade deres egne interesser og aspirationer flyde sammen med den folkelige utilfredshed, mens de på samme tid sætter spørgsmålstegn ved, om filmen evner at være talerør for udtryk af den art. Netop disse egenskaber gør, at iransk filmkunst hæver sig fra det lokale til det universelle og nærmer sig en original form for ’kritisk internationalisme’.

Her kan vi se, hvor nyttig *Third Cinema* er som referenceramme. Ikke alene fokuserer denne teori på, hvor vigtigt det er at identificere og undersøge egne lokale kulturformer. Den gør det ved at fokusere på det livsbekræftende og det kritiske perspektiv; det lokale bliver udvidet til at rumme udsagn om samfundet som helhed.

Hensigten med at blotlægge disse forhold er at flytte beskueren: At aktivere ham eller hende på en måde, der overgår den rent æstetiske kontemplation, at bevidstgøre om de sociale og historiske konflikter. I iransk sammenhæng bliver dette tydeligst, når man ser på, i hvor høj grad man søger tilflugt i humanismen og hverdagsskildringen.

Humanismen som verdsligt alternativ.

Underlagt et ideologisk system, der postulerer, at Gud er kraften bag alle menneskets handlinger, bliver mennesket slave af Gud, og i den islamiske republik fungerer Guds herredømme og præsternes magt som hindringslogiske forudsætninger. De iranske films humanisme frembyder et 'verdsligt' alternativ, hvori mennesket er ansvarligt for sine egne handlinger, sit liv og sin skæbne – hvilket virker som en fornærmelse mod det iranske styres legitimitet, dets trossystem og frihedsbegreb.

Det forhold, at filmfolk lader dette alternativ opstå i en lokal kontekst, understreger, at en 'virkelighedsforandringens poetik' faktisk er trådt i kraft. Denne pointe blev formuleret i 1976 af filmforskeren Hala Salmane, der opfordrede sine algeriske landsmænd til at skabe en filmkunst, der reelt udtrykte den algeriske bevidsthed. Midlerne var ifølge Salmane simple nok: "Film dagligdagen, som den leves og opleves af masserne, og brug deres sprog og kulturformer (...) til at overvinde kolonialismen i kulturen" (Salmane 1976: 41). Lighedstrækkene i forhold til det iranske projekt er påfaldende – blot drejer det sig her om en konflikt med den 'interne' kolonialisme, som statsideologien repræsenterer.

Alt dette betyder ikke, at religiøsitet og religiøse skikke er fuldstændig fraværende i iransk film i dag. Men den officielle neo-

shiismes autoritære dogmatisme, sådan som den artikuleres af det islamiske styre, er i filmkunsten blevet erstattet af en mere kontemplativ og åndelig form for religiøsitet; en fortolkning af islam, der er tænksom og moralsk orienteret, og som understøttet af poesens rytmer mediterer over livets gang.

Idéen om en enhedskultur. Som politisk og samfundshistorisk projekt er *Third Cinema* – og bør være – forankret i et "intimt kendskab til kulturen, både hvad angår kulturproduktionen specifikt og hverdagslivets nuancer i bred forstand" (Wayne 2001: 22). Målet er at give samfundets alderdårligst stillede stemmer og modvirke, som Stephanie G. Neuman udtrykker det, "den blodløse universalitet, der frarøver individer og samfund deres egenart" (Neuman 1998: 16); at lægge intellektuel vægt bag den forandringens poetik, der søger at føre tingene tilbage til deres rette sted.

At *Third Cinema* søger tilbage til og anerkender de lokale kulturformer, er dog ikke ensbetydende med, at den tilskynder til nativism eller til essentialisme på det kulturelle plan. Snarere indebærer det en undersøgelse og anerkendelse af eksistensen af et komplekst felt fyldt med brudflader; en skueplads for politisk strid, som rummer et utal af forskellige fortællinger.

I Iran ligger konfliktfeltets brændpunkt i fortolkningen af specifikke kulturelle og historiske kendsgerninger, der indgår i landets kulturelle fundament, og især i den måde, hvorpå disse kendsgerninger bliver brugt til at skabe et 'falsk' og konstrueret billede af, at de repræsenterer *helheden*. Det gælder f.eks. shah-regimets betoning af den før-islamiske histories glans, og det gælder den islamiske republikks udstrakte brug af shiitisk symbolsprog.

Konflikten mellem de ideologier, der

ser henholdsvis den persiske fortid og islam som udgangspunkt for en iransk enhedskultur, har stået i centrum for kulturdebatten og præget kulturproduktionen i Iran, lige siden digteren Ferdowsi i det 11. århundrede skrev national-eposet *Shahnameh*. Dagsordenen var for så vidt uændret under det 20. århundredes litterære modernisme (repræsenteret ved forfattere som Sadeq Hedayat), og i den henseende er den iranske filmkunst ikke anderledes. Dagens iranske film er blot et af de seneste kapitler i en ældgammel, fortløbende fortælling.

Poesiens kraft. Når dualiteten mellem Persien og islam alligevel har ændret karakter, skyldes det formentlig den persiske digtekunst og dens "evne til at gøre hverdagens erfaringer universelle og knytte dem til en uendelig søgen efter Gud" (Mackey 1998: 73-74).

Denne gang er der ikke tale om en søgen, der er defineret og begrænset af officielle dogmer, men af individets eget forhold til Gud, som det finder form gennem spiritualitet og mysticisme. En sådan tilgang rummer en erkendelse af, at Persien og islam ikke udelukker hinanden; begge er vigtige bestanddele af den iranske kultur.

I en film som Abbas Kiarostamis *The Wind Will Carry Us (Bad Ma-ra Khahad Bord, 1999)* oplever vi digtekunstens potentiale som samlende kraft i fuld udfoldelse. Den skildrer en tilsyneladende moralsk og eksistentielt fortabt mand, der strandes i en kurdisk landsby og dér genopdager skønheden ved livet – konkretiseret ved et digt af 1200-tals-skjalden og sufimystikeren Rumi, der netop inkarnerer koblingen af dynamisk sanselighed og længslen efter Gud.

Akkurat som Mohsen Makhmalbafs *The Silence (Sokout, 1998)* tager *The Wind Will Carry Us* afsæt i mikro-planet i form

af et enkeltindivids allermost personlige og emotionelle dilemmaer og handlinger – solidt forankret i en konkret kulturel kontekst. Herfra projiceres de op i et format, hvor de får universel klang, samtidig med at filmen får understreget faren ved blind tro på almene ideologiske sandheder. Der er ingen grydeklar anvisning til, hvordan hovedpersonen skal håndtere sine dugfriske erkendelser; snarere rummer filmen i sin urbane synsvinkel og rurale romantisering en række voldsomt ambivalente signaler.

I den henseende har de iranske film et slægtskab med Julio García Espinosas idé om 'en ufuldkommen filmkunst', der dels er forankret i virkeligheden og dels, i Catherine Davies' formulering, "gennem en mangfoldighed af ikke-dømmende og ikke-retningsanvisende fremstillinger tilstræber at beskrive de problemer, som 'kæmpende mennesker' står overfor" (Davies 1997: 346).

Kulturel heterogenitet. Slægtskabet med mangfoldighedstanken illustreres måske allerbedst af de iranske filmkunstneres stræben efter at fremvise og spejle landets multikulturelle og multietniske sammensætning. Der er en tydelig aktuel bestræbelse på at skabe et mere repræsentativt og 'realistisk' billede af de forskellige etniske, sproglige og kulturelle identiteter, der eksisterer inden for landets grænser – og i samme ombæring sætte spørgsmålstejn ved, hvad begrebet 'den iranske nation' egentlig dækker over.

Det gælder film som *Blackboards (Takhteh Siyah, 2000)*, *Marooned in Iraq (Avazhayé Sarzaminé Madariyam, 2001)*, der begge skildrer kurdernes erfaringer og livskamp, og det gælder *Jom'eh (2000)*, *Delbaran (2001)* og *Baran (2001)*, der alle beskriver afghanske immigranternes ditto.



Bahman Ghobadi hører til de instruktører, der har været med til at give minoriteter et ansigt og en stemme i iransk film. Her et billede fra hans kurdiske film *De berusede hestes tid* (*Zamani barayé masti asbha*, 2000)

Også denne bestræbelse kan ses som en protest mod den officielle statslige diskurs' homogenitets-tænkning, der søger at udligne alle forskelle.² Filmene sigter mod at give de marginaliserede stemme og fremvise mangfoldigheden af kulturformer og skikke. Med filmforskeren Wimal Dissanayakes ord – møntet på tendenser i den asiatiske filmkunst generelt – sættes der "fokus på fællesskabernes ambivalens (...) og på de spirende, modsatrettede diskurser, der befolker det nationale rum" (Dissanayake 1994: xvi).

Netop her ser vi formålstjenligheden af en *Third Cinema*-tilgang til den iranske filmkunst: Som teori forholder den sig til den specifikke kulturs sociale, politiske og historiske forhold. Kulturen betragtes som en form, der har udviklet sig i takt med konkrete behov og forhåbninger. Og på grund af teoriens evne til at fokusere på kulturformerne som et redskab til at forstå komplekse samfundshistoriske processer kan den hjælpe os til at forstå den iranske filmkunsts bestræbelser. Bestræbelser, der går ud på at beskrive partikulære sociale

omstændigheder og gøre dem forståelige. Og samtidig udfordre disse forestillinger – og stille krav om forandring.

(Oversat af Marianne Madelung)

Noter

1. En kort introduktion af disse folk fra *Third Cinema*-ideologiens første generation: Argentineren Fernando E. Solanas og spansk-argentineren Octavio Getino står bag en række centrale værker i den latinamerikanske filmhistorie. I 1967 forfattede de manifestet "Towards a Third Cinema". Julio García Espinosa er cubansk filminstruktør med en karriere som vice-kulturminister i Castros regering. Og den brasilianske filmskaber Glauber Rocha var med værker som *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio Dræberen*) en nøgleskikkelse i den brasilianske *cinema novo*. (For en mere udførlig redegørelse for 1960'ernes og 70'ernes nye latinamerikanske film, se f.eks. *Kosmorama* nr. 225, 'Film fra den fjerne verden', sommer 2000, red.)
2. En præcis kritik af 'myten om et sprogligt, etnisk og kulturelt samlet Iran' kan læses i Nasrin Rahimiehs analyse af Bahram Beyzais flersprogede film *Bashu, the Little Stranger* (*Bashu, Gharibeye Kushak*) (Rahimieh 2002).

Litteratur

- Armes, Roy (1987). *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press.
- Burton, Julianne (1985). "Marginal Cinema and Mainstream Critical Theory". In: *Screen*, vol. 26, nr. 3-4.
- Cheshire, Godfrey (1993). "Where is Iranian Cinema Now?" In: *Film Comment*, marts-april 1993.
- Dabashi, Hamid (1999). "Mohsen Makhmalbaf's *A Moment of Innocence*". In: Rose Issa og Sheila Whitaker (red.): *Life and Art: The New Iranian Cinema*. London: BFI.
- Davies, Catherine (1997). "Modernity, Masculinity and Imperfect Cinema in Cuba". In: *Screen*, vol. 38, nr. 4.
- Dissanayake, Wimal (1994). *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Downing, John (red.) (1987). *Film and Politics in the Third World*. New York: Autonomedia.
- Dupont, John (2001). "Film Takes Iranians Back

- to a Dark Time". In: *International Herald Tribune* d. 16. februar 2001.
- Egan, Eric (2005). *The Films of Makhmalbaf: Cinema, Politics and Culture in Iran*. Washington DC: Mage.
- Espinosa, Julio García (1997 [1967]). "For an Imperfect Cinema". In: Michael T. Martin: *New Latin American Cinema, Theory Practices and Transcontinental Articulations, Volume One*. Detroit: Wayne State University.
- Ettinghausen, Richard og Ehsan Yarshater (red.) (1979). *Highlights of Persian Art*. New York: Westview Press.
- Gabriel, Teshome (1982). *Third Cinema in the Third World*. Ann Arbor MI: UMI Research Press.
- Ghosh, Nandita (1996). "Shooting Image Weapons the Place of *Manthan* as Third Cinema in India". In: *Deep Focus*, vol. 6, 1996.
- Golmakani, Houshang (2000). "Pre-Revolution Years of Iranian Cinema". In: *Film Magazine*, forår 2000.
- Kalhor, Mehdi (1982). *Post-Revolution Iranian Cinema*. Tehran: Ministry of Ershad-e Eslami.
- King, John (1990). *Magical Reels – A History of Cinema in Latin America*. London: Verso.
- Mackey, Sandra (1998). *The Iranians: Persia, Islam and the Soul of a Nation*. London: Penguin Plume.
- Neuman, Stephanie G. (red.) (1998). *International Relations Theory and the Third World*. London: Macmillan.
- Rahimieh, Nasrin (2002). "Marking Gender and Difference in the Myth of the Nation: A Post-revolutionary Iranian Film". In: Richard Tapper (red.): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. London: IB Tauris.
- Rahnema, Ali (1999). "Iranian Intellectuals in the Twentieth Century". In: *Middle East Critique*, nr. 15, efterår 1999.
- Rocha, Glauber (1997 [1965]). "An Esthetic of Hunger". In: Michael T. Martin (red.): *New Latin American Cinema, Theory Practices and Transcontinental Articulations, Volume One*. Detroit: Wayne State University.
- Salmane, Hala (1976). *Algerian Cinema*. London: BFI.
- Shohat, Ella og Robert Stam (1994). *Unthinking Eurocentrism – Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Solanas, Fernando and Getino, Octavio (1970-71 [1969]). "Towards a Third Cinema". In: *Cineaste*, vol. 4, nr. 3, vinter 1970-71.
- Tabatabai, Mohsen (1997). "Iran: Islamic Visions and Grand Illusions". In: Ruth Petrie (red.): *Film and Censorship: The Index Reader*. London: BFI.
- Wayne, Mike (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto.
- Willemsen, Paul (1987). "The Third Cinema Question: Notes and Reflections". In: *Framework*, nr. 34, 1987.